

**KARLA ZÁRATE**  
I CAN'T GET NO

**NAIEF YEHYA**  
EL CALLEJÓN DE LAS ALMAS PERDIDAS

**CARLOS VELÁZQUEZ**  
THELONIOUS MONK

NÚM. 340 SÁBADO 26.02.22

# El Cultural

[ Suplemento de **La Razón** ]

**PASOLINI:  
POEMAS  
JUVENILES**

NOTA Y TRADUCCIÓN  
DE ERNESTO LUMBRERAS



**DE GÓNGORA A MALLARMÉ**  
HERNÁN BRAVO VARELA

**BRUNO ESTAÑOL: LITERATURA Y CIENCIA**  
JUAN DOMINGO ARGÜELLES

**UNA NOVELA RECOBRADA**  
MARIANA ENRIQUEZ

Arte digital > A partir de un retrato de Pier Paolo Pasolini en abc.es y una ilustración en shutterstock.com > Staff > **La Razón**

Ocurre con frecuencia que un autor opta por escribir en un idioma que no es el de su origen. Los motivos pueden ir del exilio forzado al tabú de expresarse en alguna variante o dialecto, o el interés de llegar —por medio de una lingua franca— a un auditorio más numeroso, por mencionar algunos. El italiano Piero Paolo Pasolini, cuyo centenario natal se cumple el próximo 5 de marzo, publicó varios libros de poesía en friulano, la lengua de su madre, antes de embarcarse en su destino de cineasta. El poeta y ensayista Ernesto Lumbreras ofrece tres poemas en español sobre las versiones del propio autor al italiano.



# PIER PAOLO PASOLINI: POEMAS JUVENILES

NOTA Y TRADUCCIÓN  
ERNESTO LUMBRERAS  
@ErnestLumbreras

Nace el 5 de marzo de 1922 en Bolonia. Debido al cargo de oficial de su padre en el ejército su infancia y adolescencia transcurren en pueblos de las regiones de Emilia, Lombardía y el Véneto. Regresará a su ciudad natal para matricularse en la Facultad de Letras de la histórica universidad, frecuentando los cursos de Roberto Longhi, crítico de arte —especialista en Caravaggio y Piero della Francesca. La vida universitaria y las conversaciones con su madre estimulan al joven Pasolini para estudiar y escribir en dialecto friulano, en sentido biográfico su lengua materna. Con tal impulso, publica en Bolonia su primera colección de versos, *Poesía a Casarsa* (1942); al año siguiente, escapando al reclutamiento forzoso en algún frente de la Segunda Guerra, se refugia precisamente en Casarsa, donde ahondará —con sus saberes y su curiosidad de filólogo— las implicaciones y los retos de escribir poesía en una lengua no hegemónica, empresa contradictoria según palabras del propio poeta, puesto que da lugar a la coexistencia de *un eccesso d'ingenuità* y de *un eccesso di squisitezza*.

La recepción de su lírica friulana —que sumaba siete libros hasta 1954— es entusiasta. Autoridades de la poesía, entre ellos Giorgio Caproni, y de la crítica, como Gianfranco Contini, ponen de relieve la aparición de una voz de variados méritos, entre los que destaca su audacia de experimentar con rigor y gracia en un corpus lingüístico de poca tradición literaria.

En el invierno de 1949 deja Casarsa y marcha a Roma en compañía de su madre. Lleva en la maleta varios libros en friulano que publicará en los años por venir, la mayoría con traducciones al italiano realizadas por él mismo. Al poco de instalarse, la ciudad imperial se descubre para el futuro narrador y cineasta como “un verdadero amor, si se puede hablar de amor entre un hombre y una ciudad”.<sup>1</sup> En efecto, los poemas de su siguiente libro, *Las cenizas de Gramsci* (1957), están ambientados en Roma, al igual que esa *cosa narrativa* titulada *Ragazzi di vita* (1955).

Los tres poemas aquí presentados pertenecen a la edad juvenil de Pasolini, a partir de sus propias versiones italianas. Se trata de obra por cierto poco vista en las ediciones al español del polifacético escritor quien, en las siguientes décadas, se convertiría en un personaje incómodo, mordaz y polémico de la vida pública de Italia, situación que tras su brutal asesinato en las playas de Ostia, el 2 de noviembre de 1975, devendrá en leyenda negra, pero también en un incuestionable clásico de las letras y la cinematografía europeas del siglo XX. ■

#### NOTA

<sup>1</sup> Entrevista a Pasolini por Luigi Sommaruga para *Il Messaggero*, el 9 de junio, 1973, publicada en el libro *Historias de la ciudad de Dios* de Pier Paolo Pasolini, traducción, notas y bibliografía de Roberto Raschella, Eudeba, Buenos Aires, 1997, p. 230.

Fuente > [inuovivespri.it](http://inuovivespri.it)

DIRECTORIO

**El Cultural**  
[Suplemento de La Razón]

Twitter:  
@ElCulturalRazon

**Roberto Diego Ortega**

Director

@sanquintin\_plus

**Julia Santibáñez**

Editora

@JSantibanez00

Facebook:  
@ElCulturalLaRazon

CONSEJO EDITORIAL

Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki  
Delia Juárez G. • Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

Director General Editorial > Adrian Castillo Coordinador de diseño > Carlos Mora Diseño > Andrea Lanuza

Contáctenos: Conmutador: 5260-6001. Publicidad: 5250-0078. Suscripciones: 5250-0109. Para llamadas del interior: 01-800-8366-868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 12

### EL NIÑITO MUERTO

Tarde luminosa, en el foso  
brota el agua, una mujer encinta  
camina por el campo.  
Yo te recuerdo, Narciso, tienes  
el color de la tarde  
cuando las campanas  
suenan a muerto.

De *Poesie a Casarsa* (1942)

### ESPIRITUAL

Brillante es la hoz  
en el musgo de la corte  
en las faldas de mi madre de la corte  
en los muslos del caballo de la corte  
—¿recuerdo de mis ojos?  
¡Hey, muchacho!  
Los pantalones,  
la camiseta,  
las sandalias

las sandalias del Ángel  
¡Hey, muchacho!  
Los pantalones,  
la camiseta,  
las sandalias.  
Treinta liras para el cine,  
los ricos a la espera del momento,  
la grappa para el sábado,  
el domingo es día de Misa.  
¡Señor!  
Cine, grappa y Misa,  
y mujeres de sábado,  
todo mezclado con los pantalones,  
la camiseta, la hoz  
y los ricos esperando el momento  
¡Hey, muchacho!  
Mi hoz es para los ricos una luna  
lejana a miles y miles de siglos.  
¿Quién conoce el color de los ojos de un Ángel?  
¿Quién llora por el color de la camisa de un aprendiz?  
¡Hey, muchacho!

De *Dov'è la mia patria* (1946)

*Luigi Nono*

### EL IDIOMA DE LOS NIÑOS EN LA TARDE

“Una grávida violeta viva delira hoy viernes...”  
(No, calla, estamos en Casarsa: mira el caserío y los árboles  
tiernos que tiemblan allá en la barranca). “Una violeta delira...”  
(¿Qué escucho? Son las seis; un aliso se dobla  
bajo el ventarrón de aire). “Una violeta vive sola...”  
¿Una violeta es igual a mi muerte? Sentémonos en los terrones  
del surco y pensemos. “Una violeta, ay, canta...”  
Escucho esos gritos de ceniza debajo del plantío,  
apretando contra el pecho vivaz mi vestimenta.  
“Libre la violeta sonrío por todo el mundo...”  
Llegó la hora para que recuerdes esos gritos que se amontonan  
en el horizonte azul, con un rumor que me embriaga.  
“El azul...” Palabra desnuda, solitaria en el silencio  
del cielo. Estamos en Casarsa, son las seis, recuerdo...

De *La meglio gioventú* (1954) □

Desde el siglo XVII, pasando por las vanguardias artísticas del siglo XX hasta nuestros días, la poesía significa una ruptura con el discurso unívoco, lógico. Se trata ya no de una forma distinta de abordarlo, sino de una descolocación ante la palabra y la realidad. En este ensayo, el poeta Hernán Bravo Varela señala los puntos de contacto entre dos pilares de la lírica universal, el español Luis de Góngora y el francés Stéphane Mallarmé; también, su impronta en fenómenos como las batallas de freestyle.

# DE GÓNGORA A MALLARMÉ: CARACTERES ALADOS

HERNÁN BRAVO VARELA

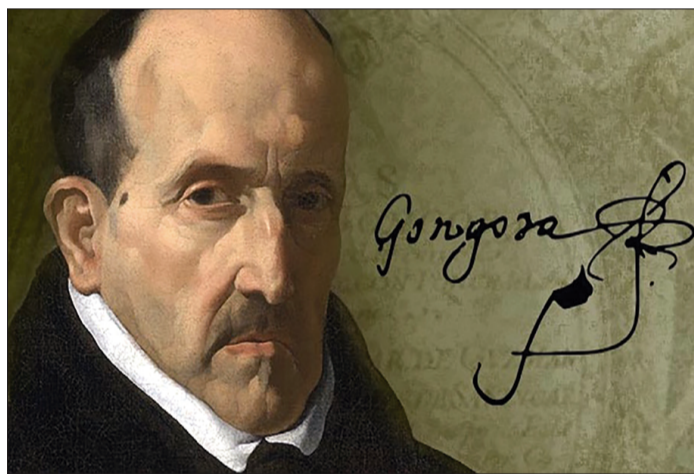
Harto de la vida cortesana; víctima de su mala suerte para los mecenazgos y de la virulencia de Quevedo y Lope, Luis de Góngora, retirado en la Huerta de don Marcos, escribe tanto la *Fábula de Polifemo y Galatea* como las *Soledades*. Son obras en las que da a luz una expresión problemática, acorde con el tambaleante imperio de donde proviene. Poemas movidos por el deseo de revitalizar el español, obligándolo a regurgitar el latín.

Difícil pensar que ese proyecto no gozara del escándalo de la incompreensión. Góngora, de acuerdo con John Beverley,

escribe para una élite reducida de conocedores que tienen la capacidad de entender las tensiones e insinuaciones de la obra, lectores que, sin embargo, son figuras aisladas y marginadas, aristócratas radicales que dependen de una clase cuyas formas de dominación a veces idealizan y otras cuestionan.<sup>1</sup>

Además, el cordobés planteaba materialidades inéditas para su lengua: metamorfosis animadas de la imagen, encarnaciones móviles del mito, papiroflexias del formato. La *Fábula...* y las *Soledades* exhiben sin pudor, desde una vitrina ornamentada, sus órganos, sistemas y vasos comunicantes.

**NO ES EXAGERADO** leer ambos poemas como precursores de búsquedas vanguardistas: las torsiones del sentido, la permutación de los referentes naturales y culturales, la conversión de la trama en una alegoría autoconsciente, la simultaneidad de imágenes, la ruptura de la sintaxis no como flujo de conciencia sino como su acueducto... Era previsible que la Generación del 27 y miembros de la del 36 (como Miguel Hernández) y del grupo cubano de Orígenes (José Lezama Lima) vieran en Góngora a la figura más prometedora de los Siglos de Oro. Luego de tres siglos, el poeta que amó lo oscuro pero "cuya palabra lúcida es como



Luis de Góngora (1561-1627).

diamante"<sup>2</sup> se alzó como modelo de jóvenes que hicieron de lo gongorino una atmósfera, no una escuela abierta; la doble conmemoración de una poética y un personaje, no la exhumación de un cuerpo de obra. Puede afirmarse, más por su carácter insular que por un espíritu de previsión, que Góngora es el único poeta neobarroco. En él se dan cita el precedente, el hallazgo y el legado, no la fosilización de un estilo en serie.

Al parecer, la ansiedad de las influencias —más si se trata de influencias anómalas— se cura domesticando la extrañeza, eliminando las fallas (así fueran intencionales) de origen. Si sólo "una élite reducida de conocedores", según Beverley, "tiene la capacidad de entender las tensiones e insinuaciones"<sup>3</sup> de Góngora, esa élite, en vida del autor o tras su muerte, decidió transformar aquellas tensiones e insinuaciones en confort retórico y elocuentes posturas: la capacidad de hacer que las incógnitas pudieran despejarse.

No critico a aquellos jóvenes. Al contrario: deseo advertir una práctica común. Para el primer Miguel Hernández, cierto Rafael Alberti (el autor de una "Soledad tercera") y todo Lezama Lima, Góngora fue más un síntoma que una influencia, menos un destino que un medio. En él encontraron justificación de la oscuridad del discurso, complementaria a la claridad de la forma y el espacio poéticos —la

concreción y visibilidad de aquella apuesta. Si bien la oscuridad discursiva de Góngora parece provenir de Babel, la historia podría contarse sin el tinte trágico de la incomunicación humana, funcionar como parábola de las estéticas en ascenso y declive. Aquel mito derivó, más que en el surgimiento de las lenguas, en la creación de la poesía: opuesta a la prosa cotidiana, a la plegaria atendida del mensaje, a la fábula de lo comprensible. La confusión babélica, pues, como incapacidad para inferir lo que una misma lengua expresa en una temperatura y afinación distintas. En respuesta a una carta adjudicada a Lope, Góngora señala:

Al ramalazo de la desdicha de Babel, aunque el símil es humilde, quiero descubrir un secreto no entendido de V. m. al escribirme. No los confundió Dios a ellos con darles lenguaje confuso, sino en el mismo suyo ellos se confundieron, tomando piedra por agua y agua por piedra; que esa fue la grandeza de la sabiduría dél que confundió aquel soberbio intento. Yo no envió confusas las *Soledades*, sino las malicias de las voluntades en su mismo lenguaje hallan confusión por parte del sujeto inficionado con ellas.<sup>4</sup>

Dije que Góngora supo unir, a la oscuridad expresiva, la claridad de la forma y el espacio. Las sombras y nieblas del discurso, recortadas nítidamente contra la página en blanco. En un momento de las *Soledades*, el poeta confecciona una metáfora pionera: las grullas volando como signos en un cielo de papel. No bastaba cultivar la ampliación del sentido, sino también la inversión de planos. Lo que ocurre en la naturaleza gongorina es dominio de la cultura literaria y de los medios con que se escribe, imprime y difunde.

Pasaron todos pues, y regulados cual en los Equinoccios surcar vemos los piélagos del aire libre algunas volantes no galeras, sino grullas veleras,

## HERNÁN BRAVO VARELA

(Ciudad de México, 1979) es autor de diez volúmenes de poesía y ensayo literario. Desde 2018 es editor del *Periódico de Poesía* de la UNAM. En 2021 publicó *Modelo centinela*, libro de descarga gratuita en [lacastalia.com.ve](http://lacastalia.com.ve).

tal vez creciendo, tal menguando lunas  
sus distantes extremos,  
caracteres tal vez formando alados  
en el papel diáfano del cielo  
las plumas de su vuelo.<sup>5</sup>  
(vv. 602-611)

Sólo a través de una metáfora tipográfica podía concebirse el cielo como un "papel diáfano", y a las grullas, como "caracteres alados". Algo en la disposición visual y métrica de la estrofa parecería imitar el batir de las alas. Pero habría que esperar hasta la década de 1980 para que Raúl Zurita escribiera, con el humo de cinco aviones, un poema en el cielo de Nueva York y, de esa manera, concretar el sueño gongorino.

**DURANTE DÉCADAS** Stéphane Mallarmé, otro poeta tildado de hermético, anheló redactar un "Libro" en varios tomos que diese con una "explicación órfica de la Tierra". El fracaso de tan monumental empresa —la Babel mallarmeana— fue *Un golpe de dados...* Publicado en 1897, la revista *Cosmópolis* no supo editarlo tal y como el francés lo pretendía; formado de izquierda a derecha, en lectura vertical y descendente, asfixiado por las cajas editoriales, no pudo exhibir las innovaciones —quiero decir, las necesidades técnicas— que ofrece: el aire de la página que determina la posición, el timbre y el peso específico de las palabras; un discurso que deroga la ley de la gravedad y que muta de tipografía; la página misma como un mapa desplegable de constelaciones verbales...

*Un golpe de dados* debió esperar hasta 1914 la edición de Paul Valéry, amigo y discípulo dilecto del poeta, y de Edmond Bonnot, yerno de Mallarmé. Pero la edición desechó las pruebas que el propio Mallarmé corregía en los talleres de Ambroise Vollard cuando lo sorprendió la muerte en 1898, y que sólo hasta 2002 fueron retomadas por el sello Michel Pierson & Styx. Como en el caso de las *Soledades* de Góngora, el testamento mallarmeano sufrió la interpretación de los acólitos. Los riesgos del poema fueron fijados con una arbitrariedad prematura; quizás a Valéry, más purista y racional que su mentor, lo exasperaba el futuro inasible, diríase teleológico, de *Un golpe de dados...* (Y, en particular, "el futuro que saldrá de aquí, nada o casi un arte", aventura Mallarmé en su "Prefacio". Un porvenir tan humilde como profético en su disyuntiva). Si el tiempo conjugado por las vanguardias del siglo XX era el mañana, ¿a qué la prisa? Pero Valéry tenía el apuro del discípulo conservador con el rompecabezas de su maestro quemándole las manos. Había que imponer "un límite al infinito", como Mallarmé había señalado.

Contrario a Góngora y su gala de elocuencia, Mallarmé planteó la representación gráfica del silencio. Ésta, sin embargo, implicaba el combate cuerpo a cuerpo con una mudez surgida "desde el fondo de un naufragio". Lo que alcanzó a balbucir fue el eco de una elegía en una lengua no muerta aún, pero sí desfalleciente. La feliz metáfora del "papel diáfano del cielo" se convirtió en

"MALLARMÉ JUZGABA EL DIARIO  
COMO EL APARADOR MÁS SUGESTIVO  
PARA EL 'MODERNO POEMA POPULAR':  
NO PODÍA IMAGINAR INTERNET, LOS  
BLOGS, KINDLE, LAS REDES SOCIALES,  
EL HIP HOP, EL SPOKEN WORD".

esta blancura rígida  
irrisoria  
en oposición al cielo  
demasiado  
para no marcar  
exiguamente  
a cualquiera<sup>6</sup>  
[versión de Cintio Vitier]

**NO MÁS VERSOS**, sino "subdivisiones prismáticas de la Idea". No más anecdótico, sino "hipótesis". No más "empleo al desnudo del pensamiento", sino "su dibujo mismo". Ante el "espectáculo ideográfico de una crisis" como la de *Un golpe de dados*, en caracterización de Valéry, resultaba imposible no caer en instrucciones de uso, en conjeturas aún más esotéricas que la obra. Como lo sugerí respecto a la dinámica de los modelos generacionales, ello no implica un callejón sino una salida —y, como tal, ha sido tomada por el arte visual y conceptual de nuestro tiempo: que las moralejas provengan del receptor como parte de su retroactividad, y no del creador. Lo que a éste le preocupa es que su voz emerja. Sin enmiendas ni añadidos. Con la conciencia de que un poema es su sinopsis pero no su glosa: ello significaría transformar la orgullosa metáfora en tímida comparación. Abandonadas ya "las tentaciones de la paráfrasis", de acuerdo con Tedi López Mills, "el poema, en lugar de ser una 'intuición genuina', constituiría la materia misma de nuestra intemperie".<sup>7</sup> Es decir: el poema se asumiría como la superficie y la materia que son para el autor, y no como la abstracción o, en el mejor de los casos, la inminencia que puede suponer a los lectores.

Mallarmé auguraba que el medio de transmisión de la poesía por llegar sería el periódico, que parece mostrarse "valeroso, gracioso e invitador a las bellas libertades".<sup>8</sup> En él, Mallarmé cifraba la difusión de su oficio, que ya no dependería de la tecnología estática



Stéphane Mallarmé (1842-1898).

del libro. Sólo capaz de figurarse una posteridad distópica —la de su presente—, Mallarmé juzgaba el diario como el aparador más sugestivo para el "moderno poema popular". No podía imaginar el cine, la televisión, internet y, con él, los blogs, aplicaciones como Kindle, los videojuegos y las redes sociales; cómo el hip hop, el *spoken word* y las batallas de *freestyle* celebrarían un nuevo pacto oral, musical, social y escénico de la poesía. Tampoco podía adivinar nuestra cultura hipersensible.

¿Será válido actualizar el anhelo del autor francés sin traicionarlo, hacer de aquel biombo desplegable una serie de *reels*? ¿Será descabellado transmitir *Un golpe de dados...* en las pantallas que, según *Blade Runner*, colgarán de los rascacielos? ¿Qué lugar reclamará el "poema popular" en el "metaverso" de Zuckerberg? ¿Quién escribirá el primer poema metaversal?

**LA POESÍA DEJÓ DE SER** "la cantidad hechizada" que pesaban Góngora y Mallarmé. Absurdo pensar que las *Soledades* y *Un golpe de dados...* no habitaban ya un universo paralelo donde lo difícil resulta estimulante, y la imaginación, un pragmatismo sin prisas ni evidencias. "Pregunto yo: ¿han sido útiles al mundo las poesías y aun las profecías (que vate se llama el profeta como el poeta)?", escribe Góngora en la carta citada. Sigue:

y si la obscuridad y estilo intrincado da causa a que, vacilando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con cualquier acto de valor), alcance lo que así en la lectura superficial de sus versos no pudo entender, luego hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la obscuridad del poeta.<sup>9</sup>

Quizá la supervivencia del género estribe en un ingenio avivado por tal oscuridad —o sea, por lo arbitrario y polisémico. Aun dentro del "metaverso", lo que evitará que las personas (y, por extensión, los poemas) devengan avatares será su lucha contra la homogeneidad, la inercia y la simulación, ese trivio de la vida virtual o interfase que habitamos. Para Góngora, Mallarmé, Valéry, Lezama Lima, Tupac y L'Rain, la poesía ya es realidad aumentada. ▣

NOTAS

<sup>1</sup> En "Introducción" a Luis de Góngora, *Soledades*, edición de John Beverley, Rei, Colección Letras Hispánicas, México, 1990, pp. 26-27.

<sup>2</sup> "Góngora", en Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, Alianza, Madrid, 1998, p. 254.

<sup>3</sup> John Beverley, *op. cit.*

<sup>4</sup> "Carta de don Luis de Góngora, en respuesta de la que le escribieron", en Luis de Góngora, *op. cit.*, p. 171.

<sup>5</sup> En "Soledad primera", *ibid.*, pp. 100-101.

<sup>6</sup> Stéphane Mallarmé, *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, traducción de Cintio Vitier, en *Poesía francesa. Mallarmé, Rimbaud, Valéry*, El Caballito, México, 1995, p. 95.

<sup>7</sup> Tedi López Mills, *La noche en blanco de Mallarmé*, FCE, Colección Letras Mexicanas, México, 2010, p. 39.

<sup>8</sup> Cf. "Poesía y modernidad: de la muerte del arte a la constelación. El poema postutópico", en Haroldo de Campos, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, edición de Rodolfo Mata, Siglo XXI, México, 2000, pp. 24-47.

<sup>9</sup> Luis de Góngora, *op. cit.*, pp. 171-172.

*Dedicarse a una disciplina artística representa, en alguna medida, un privilegio y una condena. Lo que prima no es el interés por ganar fama o dinero, sino la necesidad irrenunciable de gestar una obra. Creador de novelas, cuentos y ensayos, Bruno Estañol lo expresa de esta manera: "La literatura es una manera de vivir más intensamente... acaso con el afán de ganar experiencias para poderlas contar". Juan Domingo Argüelles revisa la visión sobre el oficio de las letras de este neurólogo eminente que se reconoce más bien como escritor.*

# BRUNO ESTAÑOL: LITERATURA Y CIENCIA

JUAN DOMINGO ARGÜELLES

Si, atendiendo a su educación sentimental, todos los hombres son románticos, como asegura el axioma, Bruno Estañol lo es y no precisamente a su pesar. Ser escritor y científico o científico y escritor (el orden de los factores sí altera el producto) es como sobrellevar dos vocaciones excluyentes, aunque no tanto si pensamos que Chéjov fue un excelente escritor que practicó la medicina y, además, tomó de esta experiencia elementos significativos para su creación literaria. "Médico, enfermo, melancólico y escritor de genio", lo llama Estañol en su libro *El teatro de la mente*, pero, pese al orden de la enumeración, él no privilegia al médico, sino al genio y, para efectos de definir mejor a ese genio literario, ubica incluso al enfermo y al melancólico por encima del médico.

No debería ser extraño que un médico que es escritor o un escritor que es médico proceda así. Sabe lo que dice, por ciencia y por experiencia. Estañol es un eminente neurólogo, pero además es un espléndido escritor, y él mismo ha dicho que prefiere que lo recuerden más como escritor que como neurólogo. Es cuando entendemos por qué uno de sus libros de ensayos literarios y reflexiones sobre ciencia y literatura lleva por irónico título *La vocación condenada*, que invariablemente nos tienta a invertirlo: la condenada vocación que es, sin duda, la literatura, pues condena a quien la posee porque la visita de la musa, aunque haya quienes la quieran barata o en rebaja, nunca es gratuita.

Bruno Estañol (Frontera, Tabasco, 1945)<sup>1</sup> es autor de novelas y cuentos en los que la fantasía y, especialmente, lo fantástico, vencen siempre a la ciencia, pues nos muestran que un libro de literatura fantástica es una puerta a otro mundo, no sabemos si paralelo a éste que vivimos, gozamos y sufrimos todos los días, pero sí semejante a los sueños que, de todas las cosas, es la más parecida a la invención literaria.

**LOS MAESTROS DE ESTE ATÍPICO** escritor mexicano (Chéjov, Kafka, Conrad y Borges) tratan de atrapar sus sueños

“LOS GRANDES ESCRITORES NUNCA HAN ESCRITO LIBROS PARA ENRIQUECERSE. LA RECOMPENSA CREMATÍSTICA NO ES, JAMÁS, EN EL GRAN ESCRITOR, UNA RECOMPENSA PRIMORDIAL”.

en la escritura, ésos que dejan en el soñador, al despertar, sólo una leve huella en su memoria, pero con la cual pueden reconstruir ese teatro sobre el viento armado, que “sombras suelen vestir de bulto bello”, como lo dijo, inmejorablemente, Luis de Góngora. Tal es el teatro de la mente; ese teatro que sólo puede armarse sobre el viento, suspenso en el vacío, en la otra vida: la de la ficción. (Para los fans de las armas y de la artillería, de oídos sordos y poco entendidos, habrá que aclararles que no es el viento el que toma las armas, sino que es el teatro cuyas estructuras el escritor y soñador construye, arma, sobre el viento. Que algunos piensen que el viento sopla armado, tal vez con metralletas, es por su inopia de espíritu; ni siquiera es culpa de la sintaxis gongorina, sino de la ignorancia en el leer y en el soñar).

Bruno Estañol, autor de las novelas *Fata Morgana*, *El féretro de cristal*, *La barca de oro*, *La conjetura de Euler* y *El ajedrecista de la Ciudadela*, y de los volúmenes de cuentos *Ni el reino de otro mundo*, *La esposa de Martín Butchell*, *Passiflora Incarnata*, *La cola del diablo* y *Tiempo es sólo un día*, sabe que la literatura, más que la ciencia, es una condenación. Nada exige más que

la literatura y nada hay más inútil que ella, pero, a la vez, y como paradoja complementaria, nada más necesario, aunque superfluo.

Los condenados a escribir son como los galeotes sentenciados a remar hasta la extenuación y más allá de ella. Karl Marx utilizó un símil que es, a la vez, una metáfora singular para referirse a John Milton. Escribió: “Milton produjo el *Paraíso perdido* por el mismo motivo por el que un gusano de seda produce seda”.<sup>2</sup> Nunca debe sorprendernos el hecho de que Marx, gran lector, haya comprendido mucho mejor que todos los *marxistas* juntos la vocación y la condena del escritor.

**UN ESCRITOR NO PUEDE** sino producir escritura, esto es, letras, literatura, un fluido tan fuerte y fino como la seda, producto de un trabajo especializado que prácticamente no es trabajo puesto que, con sus excepciones, los grandes escritores nunca han escrito libros para enriquecerse monetariamente. La recompensa crematística no es, jamás, en el genio y en el gran escritor, una recompensa primordial. Lo primordial es escribir; la publicación y el dinero (si es que los hay) vienen después. Marx documenta que, ya escrito el *Paraíso perdido* (y no antes, porque no fue un encargo), Milton vendió su seda en cinco miserables libras esterlinas. Hay autores, por supuesto, que escriben animados por el dinero, pero no son jamás ni siquiera los modestos escritores a quienes los anima su propia naturaleza similar a la del gusano de seda. Se trata de otro tipo de no-escritores que, sin embargo, publican libros a destajo.

En *La mente del escritor*, otro de sus libros ensayísticos, Bruno Estañol



advierte qué es lo más importante de la vocación literaria:

... La literatura no es sólo una profesión o una vocación libremente elegida entre todas sino, y sobre todo, una manera de vivir. Una forma personal de vivir. El escritor de ficción vive para contar sus historias y cuenta sus historias para vivir. El escritor, como lo quería Pavese, tiene la esperanza de que exista un arte de vivir, así como existe un arte de escribir. A veces quiere vivir más intensamente que otros, acaso con el afán de poder ganar experiencias para poderlas contar.<sup>3</sup>

Foto > Archivo del autor



Bruno Estañol (1945).

“BRUNO ESTAÑOL ALCANZA SÓLO UNA CERTIDUMBRE: ‘LA CREATIVIDAD SIGNIFICA ACEPTAR LA IGNORANCIA Y EL MISTERIO DEL MUNDO, Y UNA VOCACIÓN QUE NO SABEMOS SI NOS DARÁ LAS RESPUESTAS’”.

Desde el primer ensayo de *La vocación condenada*, cuyo anticartesiano título es “De la ignorancia como método”, sabe, por experiencia propia y por el estudio de los grandes escritores (y aquí hace acto de presencia su saber y su sabiduría sobre el conocimiento de la mente) que la actividad creativa es, como lo supo Kafka, una condena que, al igual que la locura, es irrenunciable. A decir de Bruno Estañol, todos estamos más o menos locos, pero hay algunos que lo disimulan mejor, y no son por cierto los escritores.

Tal como advirtió Marx, en relación con Milton, éste no tenía elección posible: debía secretar escritura tal como el gusano especializado secreta seda. Algunos se vuelven ricos no sólo con la seda de los gusanos, sino también con su propio fluido escritural, pero esto es secundario y, además, poco habitual. La mayor parte de los grandes escritores vive en la locura y muere en la miseria. En general, quienes triunfan en el teatro estable de la vida, armado sobre sólidos soportes de bien cimentadas relaciones públicas, producen una imitación de la seda y se hacen ricos, pero esa seda falsa es la parte desechable de su existencia, no la parte vital de su vocación.

**POR EL CONTRARIO**, quienes viven para la condenada vocación o para la vocación condenada, pagan siempre por ello un alto precio que nada tiene que ver con los bienes materiales. Viéndose a sí mismo y luego de estudiar a sus grandes maestros, Bruno Estañol alcanza tan sólo una certidumbre:

... [que] la creatividad significa aceptar la ignorancia y el misterio del mundo, y también una vocación que no sabemos si nos dará las respuestas. Pocos pueden aceptar la ignorancia y la incertidumbre como método. Sin embargo, la historia ha demostrado que bien vale la pena. Para crear es necesario aceptar el no saber y, sobre todo, aceptar la posibilidad de que nunca se sabrá. El énfasis de la educación moderna en saber responder la pregunta correcta tal vez deba ser cambiado por el de saber generar preguntas nuevas.<sup>4</sup>

Jean Rostand preconizó: “Antes de soñar es necesario saber”. Estañol, el

escritor y el científico, lo refuta: “Antes de saber, soñar”. Muchos de nuestros sueños nos enseñarán algún saber, explorando en las profundidades de nuestro ego y del ego de los demás, pero ningún saber nos enseña a soñar y, más aún, ningún saber nos enseña nada de los sueños que no sean especulaciones sobre lo onírico, llamadas por Freud “psicoanalíticas”. Sin proponérselo, en *La interpretación de los sueños* Freud escribió un voluminoso libro de las fantasías, y fantasmagorías, no de un fumador o comedor de opio, como De Quincey, sino de un adicto al tabaco, la cocaína y la morfina; las fantasías, por cierto, de un neurólogo con fobias y supersticiones, más dado a la ficción que a la ciencia misma. No es por nada que Stefan Zweig, infructuosamente, hizo todo cuanto pudo para que al autor de *Tótem y tabú* se le concediera el Premio Nobel de Literatura, pues Freud fue, sobre todo, un escritor (sus cartas de amor son maravillosas). Quienes le otorgaron en 1930 el Premio Goethe sabían lo que hacían.

**LA CREACIÓN LITERARIA** de Bruno Estañol incluye, por supuesto, y en gran medida, sus libros de ensayos literarios y sus reflexiones sobre la creatividad científica y artística. Pero debemos prestarle mucha atención a su ficción, a los cuentos y novelas de un *rara avis* en las letras mexicanas. Su obra literaria en estos géneros es una de las más originales y muy superior a las de algunos que triunfan apoteósicamente en un fin de semana o de aquellos que, con un cuento regular, han edificado su larga fama y han abierto sus alforjas para recibir los premios y las distinciones que se conceden por *trayectoria*.

Él mismo lo ha dicho más de una vez y no por pretensión, sino por simple sinceridad: “He sido un pésimo difundidor de mi obra”. Otros, en cambio, han sido muy diestros y ambidiestros para difundir las suyas; en lo que han

sido pésimos es en su escritura. Es claro que cuando se destina demasiado tiempo a pregonar la mercancía, queda muy poco para cuidar su calidad. Por ello creo que, en el fondo, Bruno Estañol no lamenta ser tan mal difundidor de su obra.

El escritor “no profesional”, entendido como aquel que no forma parte del gremio literario dominante, sino que se desenvuelve en otro ámbito (por ejemplo, el médico y el científico en general), aquel que escribe porque le resulta imposible no hacerlo, aquel condenado por su vocación de hipergrafía incurable, llega a pensar con espíritu liberal y hasta magnánimo que todos los escritores viven para la literatura, del mismo modo que todos los hombres son románticos.

Ésta es una creencia muy generosa que Kafka, el empleado de seguros, también llegó a tener hasta que sus obras fueron rechazadas por los editores y las pocas que publicó no tuvieron eco alguno. De no ser por Max Brod, Kafka ni siquiera existiría. Hay otro caso aún más aleccionador: el del príncipe de Lampedusa, autor de una novela única y magistral, *El Gattopardo*, publicada póstumamente, así como de unos muy bellos cuentos, una breve autobiografía y un delicioso ensayo sobre Stendhal. No era Giuseppe Tomasi di Lampedusa un “escritor profesional”; era como el gusano de seda cuya naturaleza encomia Marx. Por ello, hay una ventaja en escribir desde la marginalidad del medio literario dominante. No se escribe pensando en agradar a un público ni a un mercado. Los grandes escritores han sido siempre así, y como nos lo revelara Witold Gombrowicz, “los otros son profesionales que escriben cuatro libros al año y publican cosas horribles”.<sup>5</sup>

**LOS HOMBRES DE CIENCIA**, los ociosos y aristócratas, los presos, los locos pueden ser excelentes escritores de raza, ya que no de “profesión” (“la profesión de escritor no existe”, dijo Gombrowicz), y todos ellos confirmarán siempre lo dicho por Oscar Wilde: “El hecho de que un hombre sea un envenenador [o un santo] no nos dice nada de su prosa”.<sup>6</sup> Bruno Estañol sabe lo propio, por ciencia y por experiencia: “También los locos pueden escribir libros sobre cuerdos”.<sup>7</sup> ■

#### NOTAS

<sup>1</sup> El 21 de noviembre de 2021, a las 12:00 horas, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, la Dirección de Literatura del INBA le hizo un reconocimiento, con motivo de sus 75 años, cumplidos el 28 de mayo de 2020 en confinamiento pandémico.

<sup>2</sup> “El empleo del trabajo artístico en la sociedad capitalista”, en Marx y Engels, *Escritos sobre arte*, Ediciones Futura, Buenos Aires, 1976, p. 187.

<sup>3</sup> Bruno Estañol, *La mente del escritor y otros ensayos sobre la creatividad científica y artística*, Cal y arena / Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México, 2011, p. 15.

<sup>4</sup> Bruno Estañol, *La vocación condenada*, UNAM, México, 2000, p. 15.

<sup>5</sup> Witold Gombrowicz, *Autobiografía sucinta, textos y entrevistas*, traducción de Javier Fernández de Castro, Anagrama, Barcelona, 1972, p. 71.

<sup>6</sup> Oscar Wilde, *El arte del ingenio. Epigramas*, traducción de Beatriz Torreblanca, Valdemar, Madrid, 1995, p. 181.

<sup>7</sup> Bruno Estañol, *El teatro de la mente*, Cal y arena, México, 2018, p. 16.

Cumplía apenas 21 años y no tomaba aún la decisión de consagrarse a la escritura, pero ya en 1995 dejaba huella con su primera novela: *Bajar es lo peor*. En ella, Mariana Enriquez perfila sus registros fantásticos en el entorno urbano, así como la vida crápula de la juventud argentina de la época. La autora comenta aquí su opera prima, cuya reedición debe llegar a librerías en la segunda mitad de marzo. Expresamos nuestra gratitud al sello Anagrama por compartir esta primicia con los lectores de **El Cultural**.

## NOTA A LA EDICIÓN:

# UNA NOVELA RECOBRADA

MARIANA ENRIQUEZ

@LaEnriquez1973

Tengo muy mala memoria. Cuando me preguntan en qué momento empecé a escribir *Bajar es lo peor*, generalmente miento porque no me acuerdo. Creo que estaba en el último año de la secundaria. Sé que escribí la novela a máquina, pero no recuerdo la marca del artefacto —era pesado y duro, las teclas me rompían las uñas— y tampoco sé dónde está ahora: no soy fetichista, no sé en qué mudanza se perdió o si todavía está en la casa de mis padres.

Escribí la novela de noche, de eso me acuerdo, y tardé bastante en terminarla, algunos años. También recuerdo, perfectamente, por qué la escribí. Los dos protagonistas de la novela, Narval y Facundo, vivían en mi cabeza y tenía que desalojarlos porque no me dejaban lugar. Constantemente pensaba en ellos, eran un concentrado de mis obsesiones adolescentes, que son muy parecidas a mis obsesiones actuales: el vampirismo, el sexo entre hombres, la turbia belleza baudelairiana, la belleza injuriada de Rimbaud, la literatura fantástica y de horror, los subterráneos, los demonios, River Phoenix y Keanu Reeves, Lestat y Louis. *Bajar es lo peor* fue una especie de reescritura de *Mi mundo privado* y *Entrevista con el vampiro* pero ubicada en Buenos Aires.

Yo no vivía en Buenos Aires cuando escribí la novela, vivía en La Plata. Iba a Capital los fines de semana. A Bolivia, a Cemento —antros de rock y alcohol célebres en la época—, a fiestas en los barrios de La Boca y Parque Chacabuco, a recitales. Esperaba durmiendo en el suelo de la estación Once, con la cabeza sobre la mochila, el bus que me llevara de vuelta a La Plata, de madrugada. Las noches que no podía viajar —porque no tenía dinero o porque había otro plan— caminaba por La Plata, los alrededores de la catedral incompleta, los misterios de plaza Moreno y el teatro Princesa; jugaba a la ouija y quería aprender a tirar el tarot. Tomaba cocaína noches enteras, tomaba ácido y licor de mandarina en la plaza Paso, la más cercana a mi casa. De esas noches gastadas y tóxicas de principios



de los años noventa también está hecha la novela. Una mezcla de romanticismo y vagabundeo: la adolescencia.

*Bajar es lo peor* fue leída —en unas pocas reseñas— como una novela de realismo sucio. Con los años, algunos críticos, como el también escritor Elvio Gandolfo, escribieron que tenía elementos de terror moderno. Para mí siempre fue una novela fantástica con noche y drogas. Con el romanticismo de *Cumbres borrascosas* y la geografía del sur de la ciudad, porque la conocía y, sobre todo, porque por ahí transitan Martín y Alejandra en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato, mi novela favorita en esa época (Facundo tiene algo de Alejandra y el trío que acecha a Narval es un poco la Secta de los Ciegos).

*Bajar es lo peor* fue, durante mucho tiempo, el único de mis libros por el que recibí cartas de fans, muchas y muy febriles; todas de chicas que me contaban sus vidas, sus excesos, el amor desesperado por alguien o directamente por Facundo, el chico que armé con retazos de Ian Astbury, Nick Cave y Charlie Sexton —sobre todo, de Astbury—, la combinación que yo juzgaba alquimia de la hermosura y la crueldad. A muchas de esas chicas tuve que decirles que Facundo no existía y se enojaron.

“BAJAR ES LO PEOR FUE, DURANTE MUCHO TIEMPO, EL ÚNICO DE MIS LIBROS POR EL QUE RECIBÍ CARTAS DE FANS, MUCHAS Y MUY FEBRILES; TODAS DE CHICAS QUE ME CONTABAN SUS VIDAS, SUS EXCESOS”.

Una llegó a venir al lugar donde todavía trabajo, el diario *Página 12*, a exigirme que le marcara dónde quedaban las casas de los protagonistas, cuál era el lugar exacto del departamento donde Narval se despertaba frente al Riachuelo, dónde quedaba la casa en la que había crecido Facundo. Le dije que ninguna casa existía, que había casas que me habían inspirado, sí, pero en La Plata. La chica se ofuscó. No me creyó. Después, trajo a su exnovia, que era mi “fan”. Estaban peleadas. La primera chica, la exigente, quería recuperar a la novia haciéndole un regalo. Ese regalo era yo, la autora de su libro favorito. Las tres tuvimos una conversación muy larga e incómoda en un bar. Días después, la primera chica volvió, sola —el regalo no había arreglado la situación—, me contó que su novia la amaba, pero que los padres y su clase social no la dejaban ser lesbiana, me dejó un libro de poemas y se fue. Nunca más las vi ni supe de ellas.

Quise acercarme a varias de las chicas que me escribieron. Ninguna quiso, que yo recuerde, concretar un encuentro, salvo dos. Una trabajaba en medios y la otra terminó filmando la película *Bajar es lo peor*, que no se estrenó comercialmente.

Todavía recibo algún mensaje sobre *Bajar es lo peor* o me encuentro con alguien que me habla de la novela. A veces son hombres de mi edad, gays. Hace poco, uno me confesó que, durante sus años más callejeros —hace casi dos décadas—, se hacía llamar Val. Por Narval.

En 2019, *Nuestra parte de noche* ganó el Premio Herralde. Pocos meses después, la pandemia se desató en el mundo y todos quedamos incomunicados. Sin embargo, esa novela larga y oscura de alguna manera me llevó al principio: volví a recibir mensajes de fans entusiastas, las redes permitieron ver el fan art o los trabajos plásticos o audiovisuales que los lectores hacían y primero tímidamente y luego con entusiasmo los publiqué (los público, siguen llegando) en Instagram. La gente me habla de Juan y Gaspar como me hablaba de Narval y Facundo, aunque en *Nuestra parte de noche* son



padre e hijo, no amantes. Me refiero a esa línea tan fina sobre la que caminan los personajes cuando casi se hacen reales. Fue muy extraño y muy grato pasar estos años inesperados en compañía de esos fantasmas que se parecen tanto, de alguna manera, a aquellos que me visitaron en los años noventa. Vuelvo, entonces, a aquella épica. Repito que no me acuerdo demasiado. Algunos retazos: trabajar en la edición con Juan Forn en una oficina de Planeta, en la avenida Independencia. Su muerte en 2021 me dejó una especie rara de orfandad: fue el primero en leerme, corregirme y explicarme técnicas cuando yo ni siquiera sabía si quería dedicarme a escribir. Hacía años que apenas nos veíamos y que nos mandábamos mails esporádicos. El último que me envió, y sé que es un poco tétrico pero me parece hermoso, es la imagen de un fantasma japonés mujer, una *yūrei*, con el pelo negro suelto y flotante, sin pies. Después de Forn, nunca asistí a un taller literario, ni quise estudiar escritura creativa. Algo en la experiencia fue suficiente. Otras cosas de aquellos años. Irme a Mar del Plata, una localidad de la costa argentina, a corregir el libro; ir a la tele a hablar con presentadores algo bizarros y aparecer en *talk shows* hablando de por qué los jóvenes son violentos (esa era la consigna de la tarde); que me presentaran a escritores que yo no conocía y jamás había leído; que en la radio el libro se promocionara con la frase “la escritora más joven de Argentina”.

Yo tenía veintiún años. No conocía a ningún escritor profesional ni había escrito en mi familia, no había asistido a ningún taller literario ni estudiaba Letras. No era mi ambición, tampoco, escribir novelas. Tenía que contar la historia de los personajes que me hablaban y tenía que escribir mis obsesiones porque era una necesidad física.

Me tomó diez años publicar un libro después de *Bajar es lo peor*. En ese tiempo, escribí otra novela, que fracasó y fue destruida (era horrible). El fracaso no me espantó. Al escribir esa novela mala, me di cuenta de que quería hacer esto para siempre, escribir cuentos y novelas, que era la mejor forma de —no encuentro otra palabra— “desagotar” a mis ocupantes mentales.

No releí *Bajar es lo peor* para esta edición. No quiero corregirle nada; tampoco quiero recordar lo que no recuerdo de la trama o de los personajes ni reencontrarme con errores que, ya sé, son obvios; como las escenas de sexo, que tienen muy poco realismo y mucha fantasía, pero son fieles a lo que me erotizaba en ese momento, antes de ver pornografía, antes de que mis amigos gays tuvieran la experiencia suficiente para describirme ciertas dinámicas, antes de que yo misma experimentara lo suficiente. No quiero retocar ninguno de esos problemas cándidos. Me gusta esta novela. Me gustó escribirla.

Ya borré de mi memoria a la mayoría de los personajes. Nunca volví a escribir sobre Narval, Facundo o Carolina y no quiero hacerlo, ni siquiera en una corrección. Además, me parece mal corregir los libros viejos: le pertenecen a su tiempo. Y le pertenecen al autor

“NO QUIERO RETOCAR NINGUNO DE ESOS PROBLEMAS CÁNDIDOS [...] ADEMÁS, ME PARECE MAL CORREGIR LOS LIBROS VIEJOS: LE PERTENECEN A SU TIEMPO. Y LE PERTENECEN AL AUTOR CUANDO ERA MÁS JOVEN, QUE ES UNA PERSONA DIFERENTE”.



Mariana Enriquez (1973).

Fuente > anagrama-ed.es

## BAJAR ES LO PEOR: EL INICIO

MARIANA ENRIQUEZ

*Hustlers of the world, there is one  
Mark you cannot beat: The Mark Inside...*  
WILLIAM S. BURROUGHS

*Nada es cierto ni falso, el pensamiento es el que hace  
que lo sea. Y, cuando te empujan más allá del límite,  
tus pensamientos te acompañan y no te sirven de nada.*  
HENRY MILLER

Amanecía. La humedad y el calor pegaban las sábanas a la espalda de Narval, que se desperezó y se asomó por la ventana. Los barcos inmóviles estaban iluminados fantasmagóricamente por las primeras luces del sol; la habitación también empezaba a aclararse: la cama revuelta, el lavatorio sucio en un rincón, la jeringa y la cuchara tiradas en el piso. Narval no conocía el lugar; ni siquiera podía recordar cómo había terminado ahí. Recorrió la pieza con la mirada. Nada por ningún lado, salvo una mugre colosal.

—Con quién habré estado anoche —se dijo en voz baja, aunque lo sabía y trataba de sacarse la idea de la cabeza, fingir que lo había olvidado. Se frotó los antebrazos con las manos; tenía frío y estaba mareado.

Se puso la campera y comenzó a bajar. Había dormido vestido, incluso llevaba puestas las botas.

Caminó por el puerto, las botas chasqueando contra el empedrado. Se sentó con las piernas colgando hacia el agua. El olor del Riachuelo era casi insostenible, pero Narval se acostumbró enseguida y se quedó mirando los retorcidos hierros del puente hundidos en el agua negra. En realidad, estaban bastante derechos, pero la sensación que daba mirarlos era de hierros retorcidos. El chasquido del agua sucia golpeando contra el monstruo de metal negro le ponía la piel de gallina, lo mismo que la grasa pegoteada, como si el Riachuelo fuera algo vivo, viscoso y oscuro que no quería emerger y besaba los barcos y el puente. ■

cuando era más joven, que es una persona diferente.

Durante muchos años, viejos “fans”, lectores y amigos me preguntaron por qué no se conseguía *Bajar es lo peor*. “Porque nadie me la pide para reeditarla”, contestaba yo. Finalmente me la pidieron: primero en Argentina y

ahora en Barcelona y acá está, intacta. Un amigo me dijo hace poco: “Ahora escribís mucho mejor, pero *Bajar es lo peor* tenía una fuerza distinta...” Es un elogio extraño, ambiguo, pero a lo mejor es un elogio justo. ■

M. E.  
noviembre de 2021

En desafío a las convenciones genéricas, desbordadas por tentativas capaces de alternar o fusionar los recursos documentales con la ficción, el autor guatemalteco Eduardo Halfon propone una biografía novelada cuyas resonancias se explayan en direcciones o sentidos múltiples. El resultado muestra un eco mayor, entre otros motivos porque la riqueza del planteamiento extiende y profundiza los alcances de su panorama histórico.

Eduardo Halfon

## ¿BIOGRAFÍA O NOVELA

# DE DETECTIVES?

CARLOS PRIEGO

El escritor guatemalteco fue nombrado, en 2007, uno de los 39 autores latinoamericanos más importantes, menores de 39 años; su libro *El boxeador polaco* confirmó por qué. Cuenta la historia del número que su abuelo materno lleva tatuado en el antebrazo. Tras su publicación, la crítica elogió aquella reconstrucción de la vida de un familiar escrita como una novela de detectives y contempló la posibilidad, en una época en la que los géneros literarios se desdibujan, aparecen y desaparecen, de considerarla una biografía novelada.

### BIOGRAFÍA EN FORMA DE NOVELA

El logro de Halfon se corresponde con otros. Escritores europeos como André Maurois, Lytton Strachey o Stefan Zweig reinventaron el género biográfico, introduciendo en sus semblanzas la subjetividad y todo un abanico de recursos habitualmente asociados con la ficción.

Actualmente Halfon usa la misma fórmula para un nuevo libro que trata sobre la vida de su abuelo paterno. *Canción* (Libros del Asteroide, 2021) avala la profundidad de una clase de literatura que, como apunta el propio narrador, “ha existido siempre y es un tema al que los escritores regresan habitualmente”, sólo que ahora “se trata desde un punto de vista más personal”, explica.

Pero, ¿qué supone ese cambio de punto de vista? “Primero, no se trata de contar únicamente la historia de un personaje, sino la de mi abuelo paterno, mi familia. Después, no es sólo narrar esa historia sino la de mi búsqueda. *Canción* es una biografía en forma de novela que está escrita desde el yo”, comenta.

Como el de Eduardo, existen otros casos de biografías en las que es importante tanto el biografiado como el relato del proceso de investigación. Luis Solano, fundador de Libros del Asteroide, está convencido de que el género *Quest*—término que engloba este tipo de literatura, a partir de la palabra que significa “búsqueda” en inglés—

“permite partir de un hecho real que pasa por un tamiz de ficción para tratar temas de los que no sería posible hablar si uno atendiera estrictamente a los hechos reales”.

Es verdad que, cuando iniciaba el género, las biografías siempre fueron sobre vidas de personajes notables y gracias a la mirada crítica y al instinto literario de sus autores se lograron sacar a la superficie detalles dignos de ser examinados con cuidadosa curiosidad. “Fue un inicio criticado principalmente por el lenguaje utilizado para narrar los hallazgos. El *Quest* nació en el seno de una generación producto de la época posterior a la Primera Guerra Mundial, la cual tuvo que replantearse a fondo la herencia recibida. El primer libro canónico, *Victorianos eminentes*, de Lytton Strachey, es de 1918”, cuenta Solano.

En las primeras décadas del siglo pasado, esta literatura de vanguardia era altamente ideológica. Nacida desde el signo de la desmitificación, se preocupó por transmitir, sin ningún dogma impuesto, una imagen del hombre célebre. Con el tiempo, el *Quest* fue dejando atrás las historias sobre personajes ilustres y dio paso a historias del yo, de la experiencia familiar en el contexto de los diferentes regímenes políticos.

“Mi generación creció con una serie de totalitarismos. Los niños aprendieron a convivir con las dictaduras de Chile, Guatemala y Argentina. Es natural que los escritores cambiemos el hacer comentarios agradables por presentar lisa y llanamente los hechos de cada caso como los entendimos”, cuenta Halfon, quien en este nuevo libro aborda el tema de los desaparecidos políticos. Narra la historia del secuestro, en Guatemala, de su abuelo Eduardo, mientras pone mucha atención en cada detalle. De la investigación se desprenden cientos de historias que están entrelazadas unas con otras dentro del libro—a medio camino entre el cuento, la novela y la crónica— y emparentadas, también, con los otros libros publicados por el creador guatemalteco.

“MI GENERACIÓN CRECIÓ CON UNA SERIE DE TOTALITARISMOS... ES NATURAL QUE LOS ESCRITORES CAMBIEMOS HACER COMENTARIOS AGRADABLES POR PRESENTAR LOS HECHOS COMO LOS ENTENDIMOS”, CUENTA HALFON”.

### LA EVOLUCIÓN DE UN GÉNERO

Actualmente, escritores como Halfon recuperan la memoria familiar para desdibujarla, refundarla o astillarla, hasta poner de manifiesto contextos y situaciones que de otra manera quedarían ocultos.

Otro tanto han hecho escritores tan diversos como Saša Stanišić, en *Los orígenes* (AdN), Jean-Luc Coatalem, en *El papel del hijo* (AdN), Natascha Wodin, en *Mi madre era de Mariúpol* (Asteroide) y Cristina Rivera Garza, en *El invencible verano de Liliana* (Literatura Random House).

No existe unanimidad respecto a la obra literaria que puso en marcha la literatura de “la búsqueda”, pero sí hay consenso, señala el autor de *Canción*, en que “estamos hablando de la evolución de un género que no es mera evasión, sino una forma de conocerse a uno mismo”.

Por su parte, Luis Solano añade que el interés por los libros sobre vínculos familiares radica en que “son experiencias universales” y, por lo tanto, “es fácil que el lector se sienta atraído por lo que cuentan”. Pero a Eduardo no solamente le interesa escribir “libros bien documentados”. El verdadero motor de su búsqueda radica en “husmear en los fragmentos de mi identidad”, haciendo un esfuerzo por “borrar las fronteras entre un género literario y otro”.

Es así como, de un momento a otro, la biografía del abuelo de un escritor guatemalteco de nuestros días se convierte en una detectivesca descripción de las mil y una aventuras que el autor ha transitado para escribir su propia autobiografía. ■



**EL NACIMIENTO DEL JAZZ MODERNO** cuenta con tres héroes: Charlie Parker, Dizzie Gillespie y Thelonious Monk. La revolución que supuso el salto del swing al bebop no fue una aportación de las escuelas de Nueva York, Chicago o la Costa Oeste: vino de Kansas y las dos Carolinas, Norte y Sur.

Pero las complejidades armónicas que el movimiento detonó no fueron la pasión de Monk, quien se inclinaba por disonancias y estructuras más ambiguas. De ahí que al principio sus interpretaciones poco convencionales no fueran del todo comprendidas.

Nació en Carolina del Norte en 1917. Estuvo en las míticas sesiones del Minto's Playhouse, el club de Nueva York donde surgió el bop. "Yo no estaba pensando en cambiar el curso del jazz. Sólo intentaba tocar algo que sonara bien", diría después acerca de aquellas veladas. Era uno de los músicos más jóvenes ahí reunidos. Su manera de innovar causó conmoción. Nadie lo conocía por entonces y no tenía un empleo. Pero se convirtió en el pianista fijo del Minto's.

A pesar de esto, los cuarenta fueron una década perdida para Monk. En el 42 trabajó para Lucky Millinder, en 44 con Coleman Hawkins y en el 46 con Gillespie, pero la oportunidad de liderar su propio conjunto y grabar no se presentaba. En las sesiones que había protagonizado junto a Parker y Dizzie era una figura casi olvidada. La velocidad de los boppers no casaba con sus tempos medios y lentos. Su manera de improvisar estaba anclada en la pausa. Además se metió en problemas, como la mayoría de los jazzistas de la época, con el consumo de drogas.

Resurgió en la década de los cincuenta. En el 47 y el 48 puso en marcha este renacimiento con sus grabaciones para Blue Note. Donde se advierte una madurez que lo llevó al lugar que le correspondía. Comenzó a consolidar un sello personal y grabó una de sus piezas más significativas: "Round Midnight". La conducta extravagante y el look eran algunos de sus rasgos más marcados, junto a la barba de chivo, los sombreritos o la boina francesa y el bastón.

En 1951, en pleno auge de su dominio de la escena, su licencia le fue retirada porque lo detuvieron en posesión de estupefacientes. Lo que lo llevó a ausentarse de los clubes de Nueva York durante seis años. Las grabaciones de ese periodo documentan una época dorada en su proceso creativo. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta Thelonious ascendió a la cima del jazz.

A lo largo de su carrera, Monk atemperó sus tendencias vanguardistas con melodías sencillas. Siempre trataba de ir



m.imdb.com

**“SU MANERA DE INNOVAR CAUSÓ CONMOCIÓN. NADIE LO CONOCÍA POR ENTONCES Y NO TENÍA UN EMPLEO”.**

más lejos y construía intrincados laberintos en los que muy pocos músicos podían seguirlo. En otro extremo se situaba el Monk baladista, que con "Ruby My Dear" evidenció sus intensos lazos con la música tradicional estadounidense. Ante su obra los críticos casi siempre reaccionaban de manera tibia, aunque a veces lo ensalzaran, hasta que después de su muerte obtuvo el reconocimiento unánime.

A finales de los cincuenta, la disquera Riverside tuvo la brillante idea de empatarlo con los mejores saxofonistas de la época. Uno de ellos fue su paisano John Coltrane, uno de los hardboppers más furibundos de la escena. De esta asociación se desprendió el álbum *Thelonious Monk with John Coltrane*, que fue una de las razones para inducirlo al Salón de la Fama del Grammy. Resultado de las muchas noches en que ambos músicos incendiaron el Five Spot Café en 1957. Sólo estuvieron juntos unos meses, pero sirvieron para que Coltrane terminara de fogearse. Siempre mostró admiración por el pontífice: se refería a él como "arquitecto musical de primer orden".

En el 58 Monk por fin consiguió que una de las revistas especializadas se rindiera ante su talento: en una encuesta, *Down Beat* lo situó como el mejor del año. Pero también fueron años problemáticos para el pianista. Empezó a ser aquejado por problemas psicológicos. Durante los años sesenta recibió tratamiento para la depresión, su personalidad se hizo cada vez más distante y durante los setenta permaneció recluso. Sólo tuvo tres actuaciones, la última en 1976.

Como Charlie Parker, Monk pasó temporadas en hospitales psiquiátricos y también fue muy amigo de la baronesa Pannonica, quien junto a la esposa del pianista veló por su salud hasta que sufrió un derrame cerebral el 5 de febrero 1982. Permaneció doce días en el hospital Englewood de Nueva Jersey y fue sepultado en el cementerio de Ferncliff en Hartsdale, Nueva York. □

## EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por **CARLOS VELÁZQUEZ**

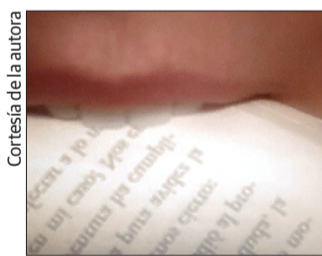
@Charfornication

## THELONIOUS MONK: ARQUITECTO MUSICAL

**MI MANERA DE RELACIONARME ES VORAZ.** Apenas nací, me le prendí a mi madre del pecho y le succione las vitaminas, los nutrientes y el alma. Después, me terminaba el biberón de leche con miel, no dejaba ni una gota y, sin excepción, pedía más. Más. ¿Qué era lo que exigía con llantos y pataletas? Dicen que toda demanda es de amor.

Con la lengua y las papilas probé lo que tenía al alcance, y así fue como mi idea del mundo se empezó a formar. Me llevaba a la boca las manos con todos sus dedos, la tela de la ropa, los peluches. Cataba la forma y la textura, los diferentes sabores. Lamí las paredes y los cristales, mordí a mi perro, mastiqué el pasto, saboreé algodón, papel y demás delicias que encontraba en casa. De esta forma creía incorporar los objetos que me rodeaban, lograr el dominio, poseerlos, saber todo de ellos. Lo mismo me pasó con las personas. Se me antojaban pero, por cuestiones de ingestión y digestión, no podía devorarlas a mi gusto. Entonces suplía mis antojos con frutas, verduras, proteínas y uno que otro caramelo. Quedaba insatisfecha. Entendí que no se trataba de ese tipo de hambre.

**MI DESAYUNO DIARIO** es un plato bien colmado de fantasías, también endulzadas. Cuando el sol se asoma y le doy el primer trago al café, imagino comerme a mordidas tu condición de ser, beber tu elixir de vida, apropiarme de tu sombra oscura. La mesa se convierte en una nave que me desplaza a otra dimensión donde soñamos a dúo.



Cortesía de la autora

**“SABES QUE SOY INCAPAZ DE EXTASIARME DE REALIDADES Y SUEÑOS, NO ME COLMO CON NADA”.**

A mediodía empiezo a inquietarme y vuelvo a sentir algo en el centro del estómago, un remolino que marea, revuelve las emociones. Lo entretengo con bocadillos aderezados de los recuerdos que compartimos. Trago ansias, fracasos, delirios, me desespero porque no te asimilo. Un bocado de ilusión me calma por momentos, pronto las entrañas reclaman estar deshabitadas, vacías. El estómago protesta. Hacia la tarde, intento controlar el impulso por satisfacerme de ti, por la urgencia impostergable frente a mis deseos de tenerte. Sabes que soy incapaz de extasiarme de realidades y sueños, no me colmo con nada. El pozo nunca se llena y nadie, ni tú, me son suficientes. Me faltan siempre tus pasiones, tus ideas, la presciencia de lo que será.

Esta noche, la cena será un festín de remembranzas. Tendré insomnios y pesadillas. Mañana cuando amanezca, sentiré más apetito de ti, insaciable que soy.

\*\*\* Fuiste prueba y horror. □

## OJOS DE PERRA AZUL

Por **KARLA ZÁRATE**

@espia\_rusa

I CAN'T GET NO

## FILO LUMINOSO

Por  
**NAIEF YEHYA**  
@nyehya

## EL CALLEJÓN DE LAS ALMAS PERDIDAS, DE GUILLERMO DEL TORO

“EL ESPECTÁCULO  
ATROZ DEL  
GEEK REPRESENTA  
LAS ABERRACIONES  
Y LA DEGRADACIÓN  
QUE ESTIMULAN  
NUESTRAS EMOCIONES  
Y PASIONES”.

La primera película de Guillermo del Toro en la que no hay seres sobrenaturales trata acerca de un hombre que engaña a la gente pretendiendo que habla con espíritus, basado en trucos y en la observación cuidadosa de sus crédulas víctimas. *El callejón de las almas perdidas*, segunda adaptación al cine de la novela de William Lindsay Gresham (1946), es un ejercicio artaudiano de teatro de la crueldad, que muestra el desconsuelo social y la descomposición moral entre la Gran Depresión del 29 y la posguerra, un tiempo que tiene muchos paralelos con la actualidad. Asimismo, es una película en la que Del Toro reflexiona sobre el poder del ilusionismo y la fabulación cinematográfica al echar mano de una producción multiestelar, glamorosa y espectacular para crear un universo de abuso y perdición.

Del Toro coescribió con su esposa, la historiadora del cine, Kim Morgan, el guion de un filme híbrido y sórdido, aunque quizá demasiado largo, en el que un hombre de origen humilde, Stanton Carlisle (Bradley Cooper), huye de su pasado al abandonar e incendiar el hogar familiar con todo y el cadáver del padre que odia. Sin tener a donde ir se une a un carnaval itinerante donde el empresario Clem Hoatley (Willem Dafoe) lo contrata para armar y desarmar las carpas. Por su carisma, astucia y atractivo físico asciende en el escalafón carnavalesco, llegando a presentar, mantener y mejorar los espectáculos estridentes, entre los que destaca el del *geek*, un hombre reducido a una condición bestial de adicción y desesperanza por el alcohol mezclado con opio; un ser que evoca a la Mujer Pato, la monstruosidad en que es convertida la guapa y ambiciosa trapezista Cleopatra de la obra de culto clásica *Freaks*, de Tod Browning (1932). Stanton se obsesiona con este supuesto eslabón perdido que decapita gallinas a mordidas y entretiene la morbosidad del público con gruñidos y un comportamiento salvaje. El espectáculo atroz del *geek* representa las aberraciones y la degradación que estimulan nuestras emociones y pasiones, desde los fenómenos de feria hasta los linchamientos y las cancelaciones en internet.

El recién llegado se hace amante de la vidente Zeena (Tony Collette), quien tiene un show de adivinación con su marido alcohólico Peter (David Strathairn), en el que emplean un código secreto de comunicación por señales verbales. Stanton quiere aprender los trucos del oficio y se maravilla con la habilidad de Zeena para hacer “lecturas en frío”, intuyendo historias y motivaciones con tan sólo ver a la gente. Después de la nada accidental muerte de Pete, Stan se apropia de su librito negro de señales y abandona la feria al lado de Molly (Rooney Mara), la chica eléctrica, a quien más que querer tan sólo necesita como asistente para su acto de “mentalismo”.

Stan se apropia del código de comunicación de Zeena y Pete pero rechaza su código ético y moral, que consiste en ganar dinero engañando a sus espectadores pero —de ser posible— enseñándoles algo acerca de ellos mismos, sin explotar sus esperanzas o su dolor al extorsionarlos con apariciones y milagros. A la primera oportunidad, Stan desobedece ese consejo. Su enorme ambición y poca ética lo llevan a aprovecharse de las mujeres que se atraviesan en su vida, sin embargo hay dos que lo traicionarán: una por respeto a su propia dignidad y la otra por crueldad y ambición.

Stanton se convierte en estrella para entretenimiento de la burguesía (a la cual desprecia tanto como a las masas andrajosas), con su acto en salones de lujo. Durante un show conoce a la inquietante, seductora y evidentemente peligrosa psicoanalista Lilith Ritter (Cate Blanchett), quien trata de exhibirlo como un fraude al pedirle que adivine el contenido de su bolso. Al no poder usar sus señales verbales debe recurrir a la “lectura en frío”. Paradójicamente, esa demostración de su talento activa su ruina. Lilith acepta ayudarlo a fraguar una estrategia para embaucar clientes ricos, desesperados y cargados de culpas a los que Stan les promete contactar a sus difuntos.



Fuente: b9.com.br

La cinta se desliza del territorio de lo grotesco, que Del Toro conoce tan bien, a un mundo de intrigas y crímenes en una caída libre moral en el estilo *neo-noir*, una etiqueta tan amplia como la asombrosa oficina *art déco* de Ritter, la cual es la escenografía emblemática de un tiempo, una estética y un universo fascinante y decadente. En ese espacio, el arribista ingenioso y sin escrúpulos se engaña creyendo que puede utilizar a la *femme fatale*, quien está acorazada con la respetabilidad de la ciencia y el lujo. En esencia, Stanton y Lilith se dedican al mismo negocio: desentrañar las angustias de sus clientes, él mediante trucos y observaciones agudas de su ropa, gestos y apariencia; ella analizando sus palabras, historias personales, vínculos sociales y fortunas.

A pesar de su destreza para leer personalidades e intenciones, Stan es incapaz de descifrar a Lilith, ya que su soberbia lo ciega. En cambio, ella lee correctamente las señales, como su obsesiva afirmación de que no bebe, que está relacionada con sus compulsivas confesiones de culpas: la muerte del padre y de Pete, ambos alcohólicos. Stan confirma las palabras de Pete: “La gente está desesperada por decirte quién es”.

En 1947, Edmund Goulding dirigió una soberbia adaptación del libro de Gresham, estelarizada por Tyrone Power. Sin embargo, se vio obligado a incluir un suspiro de esperanza y a limar un tanto la infamia del mundo que retrata debido a las imposiciones del Código de producción Hays. Setenta y cinco años más tarde, el director de *Cronos* y *La forma del agua* aventura una versión en la que observa de modo especial los trucos, el arte teatral, las distracciones, los artificios y la dignidad de la vida carnavalesca, para en cambio exhibir el mal y la deprivación de los poderosos.

La cámara de Dan Laustsen crea en la primera parte del filme una sensación de asfixia al deslizarse sinuosamente por paisajes lodosos color naranja y verde tóxico. Más tarde asume otro ritmo, ángulos y textura para mostrar un mundo de elegancia y frivolidad aún más peligroso que los callejones pesadillescos del inicio. La manera en que retrata a las dos mujeres determinantes en la trama (Molly como el centro moral del relato y Lilith como el emblema de la caída) es reveladora y contundente. La imagen del filme está determinada por sombras y destellos de un mundo de agobio sin escape en el que ascender socialmente representa encontrarse villanos cada vez más ruines.

Del Toro reflexiona en torno el acto y el poder de ver, de registrar los símbolos que definen a las personas, de anticipar el futuro y descifrar el pasado, que es fundamental para el cine. El símbolo que preside este universo es el feto en formol de un cíclope; no por nada la venda con que Stan se cubre los ojos durante su show lleva impreso un ojo central. Lo que ese monstruo silencioso ve es la culpa, la hipocresía, la codicia y la manera en que éstas pueden retorcer los destinos.

Jean-Luc Godard escribió en algún momento: “un fotograma salva a la humanidad”, al mostrar una imagen de un campo de concentración. El cine como testigo de la atrocidad tiene un poder único de redención. ■